

演劇の社会学の展開(1)

宮 本 孝 二

キーワード：演劇の社会学，現代日本演劇

はじめに

第1節 演劇の社会学の可能性

第2節 演劇の社会学の現在

第3節 演劇の社会学の展開に向けて

おわりに

は じ め に

本稿は、本学共同研究プロジェクト「芸術・芸能の社会的基盤の研究」の研究成果の一環であるが、同時に以前の共同研究プロジェクト「現代演劇研究」の研究成果として刊行された本学総合研究所叢書『現代演劇の展望』所載の拙稿「演劇の社会学—分析のための基本的視点」に連なる論稿としても構想されている。また、今後も一連の研究成果として発表し続けていくことを目指している。「演劇の社会学の展開(1)」とするのはそのためである。

第1節では、拙稿「演劇の社会学—分析のための基本的視点」の要点を紹介する。そこでは、演劇の社会学の全体像を、3つの問題領域とそれぞれの領域に属する諸論点として、体系的網羅的に整理し提示した。この連作の開始にあたり、それを本稿および今後の一連の論稿の出発点としてあらためて

確認しておきたい。

第2節では、日本における演劇の社会学の現在の水準ないし達成点を、佐藤郁哉の卓越した労作『現代演劇のフィールドワーク』をもとに明らかにし、同時にそこに孕まれる問題点を指摘する。佐藤の著書は圧倒的な迫力をもつオリジナリティーに富む名著の名に恥じない社会学的業績であり、日本における演劇の社会学の水準を一挙に高めたものであり、今後の演劇の社会学の展開の基盤となるものである。

第3節では、演劇の社会学の一層の展開のために、佐藤の業績が孕む克服すべき問題点を、第1節で提示する演劇の社会学の全体像を参照しつつ指摘する。そしてさらにその問題点の検討を踏まえ、今後の「演劇の社会学の展開」の方向性を明示したい。

第1節 演劇の社会学の可能性

拙稿「演劇の社会学—分析のための基本的視点」は、演劇の社会学の問題領域を大きく3つに区分して把握し、それぞれの問題領域における論点ないし分析課題を体系的網羅的に整理した。以下、その概要を紹介し、演劇の社会学の全体像を明示しておこう。第2節でも述べるように、日本の社会学において演劇研究はごくわずかである。そこで、演劇の社会学の問題領域と論点の設定が、何よりもまず課題となる。拙稿では、問題領域として、演劇に反映する現実、演劇を実現する現実、演劇が実現する現実の3つの領域を設定し、領域別に論点を体系的に以下のように整理した。

第1の、演劇に反映する現実というのは、ある意味でありふれた視点である。演劇に描かれ表現されているテーマやストーリー、表現の形式や技法などに、演劇が存在する社会のありようが反映されていると見なす視点であり、なかでも多く見られるのが、テーマやストーリーの内容を題材にして、現実の問題そのものが論じられるという方法である¹⁾。これは演劇に限らず、多様な芸術、芸能についても言いうることであろう。

演劇が映し出す現実という視点で、演劇の社会学を展開する場合の可能性としては、1つの演劇のテーマやストーリーを、社会問題や時代のトレンドと対応づけていくという作業がもつとのありふれたものとなる。しかし、そうはいうものの、演劇については社会学者の手になるものは皆無に近い。文学者や演劇評論家やジャーナリストにたよらざるをえない現状である²⁾。それらは自ら社会学と名乗っていないだけであって、演劇の社会学、演劇の社会学的分析の可能性を探究する実践そのものと見なしうるのである。

さらに、演劇の社会的現実との対応性を問うという視点にとどまらず、演劇の歴史的展開を対象にすれば、それに対応させて社会変動をも描き出せる。さらに、このような時代の変化との対応性という視点には、同じ演劇の意味づけが変化するというものもある。名作とよばれるものが新たな解釈をほどこされて繰り返し上演される演劇界ではよく見られる光景なのであり、一般化して言えば、現在の視点で読み込むことで、演劇に現実を反映させる可能性を見いだせるという問題である。

これを一層長期的な歴史的な視野で考えると、一つの演劇が、歴史の中で変化することを、それぞれの時代の社会の特性と対応づけるという視点がありうる。たしかに、時代の変化に耐えうる演劇は存在する。演劇が映し出す現実には、時代性を超えた普遍的な人間特性、社会特性といったもの、深いレベルで人間性の根本をつくると表現されるものなどが含まれる場合もあれば、また、演劇それ自体が変化に対応した新たな意味を盛り込まれるにふさわしい形式や構成をもっている場合もあると思われる。

古典的な名作は、時代を超えるというだけではなく、文化の差異をも超え

-
- 1) 代表的なものに風間研の一連の著作がある。『演劇の荒野から：新しい演劇の旗手たち』青弓社、1984年。『父親のいない劇場から：演劇に同時代を視る』青弓社、1990年。『小劇場の風景：つか・野田・鴻上の劇世界』中公新書、1992年。風間研『小劇場、みんながヒーローの世界：現代演劇の風景』青弓社、1993年。
 - 2) 註1であげた風間研の諸著作のほかに、扇田昭彦『日本の現代演劇』岩波新書、1995年などがある。

る。すなわち翻訳劇の場合の問題がここに現れる。演劇が映し出す現実、異文化の観客にとって何であるのかという問題である。やはり文化の差異を超えた何らかの普遍性が含まれているのであろう。

以上が、演劇に反映する現実という問題領域に属する論点群であるが、次に、演劇を実現する現実という第2の問題領域について見ることにしよう。

演劇を実現する現実を構成する諸主体は、劇作家、演出家、制作者（プロデューサー）、俳優、裏方、装置や小道具の製作者、そして観客、劇評家、演劇情報を伝達するメディア関係者という人々である³⁾。これらの人々の繰り広げている現実を記述し、それらの現実が生じる条件や要因を探り、また、それらの現実内に内在している諸問題を発見し解決策を検討するというのが、演劇を支える現実の社会学的分析の基本的課題である。

演劇を実現する現実として、まず何よりもそれらの諸主体の組織的な集まりである劇団の存在が指摘される。したがって、演劇という現実の社会学的分析には、組織論も適用される。組織化あるいは組織の維持発展に焦点が合わせられるのである。さらに付け加えるならば、演劇を実現する現実として、いわば現実の組織運営と二重に、フィクションとしての演劇それ自体を立ち上げるための組織運営の課題が存在する。恒常的に劇団が維持運営されている場合は、その動員過程は二重化されることになる。

これらの劇団は、前述の基本的な組織運営の諸課題に直面し、維持され発展したり、逆に消滅したり分裂したりという過程をたどっている⁴⁾。すなわち、劇団はまさに出会いによって結成され、関係の持続、発展、あるいは解体という社会の基本的過程をたどる。結成の出会いの場だけに絞ってみても、類型別に整理できるだろう。それに加えて持続、発展、解体の類型学も展開可能である。

3) 社会学的分析ではないが、網羅的な実録として岡崎香編『シアター・ドロップス』青山出版社、2002年がたいへん参考になる。

4) このあたりの社会学的分析は進んでいないが、素材はたとえば註2の演劇史などに描かれている

結成された劇団は、組織運営の課題を組織成員が各々の役割を遂行することによって維持される。その実態について、生き生きとした世界の描写にこだわる方法的立場もありうるが⁵⁾、その場合は社会学的分析の視点の精練という自覚的な方法的意識は弱くなりがちである。もちろん、すぐれたノンフィクション作品として仕上げられているならば、記述によって世界を構築するという方法は高く評価されるが、社会学的分析としては、やはりここで明示しているような組織論的な分析が不可欠であるし、一般化の作業も必要であろう。そのためには、演劇という現実を構成する諸主体について、劇団という組織を構成する諸主体のみならず、その組織環境を構成する諸主体も含めて、それぞれについての社会学的分析の論点をまとめておくことが、基礎的作業として不可欠となる。

劇作家ないし演出家については、前述のように劇団結成の際には、劇作家兼演出家であり、また俳優も兼ねるという人物が核となる場合が多いのだが、劇団が発展していくにしたがって、それらは専門分化し分業体制になっていく場合もある。どちらにしても、劇団の組織者、指導者、運営者として劇作家あるいは演出家が必要なのである。

さらに、決して忘れられてはならないのが制作者である。すぐれたプロデューサーがいなければ、演劇は制作できない。制作者は劇作家の戯曲を創造する過程に立ち会うことにもなる場合があり、制作者もまた戯曲創造に貢献しているのである⁶⁾。また、制作者には経営的な発想も求められる。劇団ないし演劇は、前述のような組織運営の諸課題に直面しており、まさに経営体として維持されねばならないのである⁷⁾。

5) 鵜飼正樹『大衆演劇への旅』未来社、1994年がその具体例である。鵜飼は大学院生時代に1年間以上大衆演劇の劇団に住み込んで役者生活を送った経験をもっている。

6) 井上ひさし編『演劇ってなんだろう』筑摩書房、1997年所収の井上の連作エッセイ(井上が主宰する劇団「こまつ座」のパンフレットに連載されたもの)に述べられている。

7) 経営者の自覚と能力をもった制作者ないし演出家の代表例は、劇団「四季」を主

それにしても、経済的な見返りの少ないこの労働、職業、経営にこれらの人々が従事するのはなぜなのか。職業的社会化ないし予期的社会化はどうなっているのか。これはすぐれた劇作家や俳優の自己形成史をたどることでもある。社会学ではライフヒストリーとよぶ分野の研究である。

もちろん、世代をこえて、ある種のパーソナリティ形成に作用する特定の社会化の条件が、演劇に参加する人材を養成することになる。社会化の条件に、すぐれた教育制度や教育者との出会いがある。専門の演劇教育を行う演劇学校というだけではないし、演劇教育の担い手が演劇専門家に限定されるわけでもない。また、たとえそれが教師でないとしても、若くして才能を開花させようとする生徒・学生が周囲に影響を及ぼすことも多いようだ⁸⁾。なお、演劇を実現する現実としての人材は実に多彩である。制作者、劇作家、演出家、俳優などだけでは決して演劇は実現出来ない。小道具ひとつとってみても、演劇を支えるためにその道の専門家が必要である。それぞれの技術についての後継者の養成もまた必要である。

さらに、劇団組織の環境に目を向けるならば、まず支援者の問題がある。それはメセナ問題、すなわち行政や企業の文化活動支援の問題として論じられる⁹⁾。演劇にかかる費用は調達されねばならないが、演劇は観劇料だけではまかなえない。企業との提携公演という形態もあるが、行政の支援も欠かせない。

演劇を支える現実の物的空間的基盤として、劇団組織にとっての直接的環境として劇場がある。劇場がなくては演劇は成り立たない。もちろん路上劇、

宰する浅利慶太である。1998年10月31日付け日本経済新聞夕刊掲載の「この人この話題」。

- 8) 秋島百合子『シェークスピア式イギリス診断：この世はすべて舞台』朝日新聞社、1986年の「学校もすべて舞台!?子どものころから名舞台を鑑賞。学校劇も盛ん」という章に、ロイヤル・オペラ・ハウスのスクール・マチネーを代表例として、イギリスの演劇と学校教育の関連が紹介されている。また演劇教育については、菊川徳之助『実践的演劇の世界』昭和堂、1998年、213-23頁。
- 9) 文化支援の問題については次節で紹介検討する佐藤郁哉『現代演劇のフィールドワーク』東大出版会、1999年が詳しい。

野外劇というのはあるが、それは例外的だ。劇場を建設し維持運営すること
もまた、固有の組織論的課題をもつことになる。そして、劇場では案内嬢や
売り子のような多様な成員が役割を遂行しているのであり、それらの集積が
劇場という場の雰囲気を決する¹⁰⁾。また、劇場は物的空間的な条件にとど
まらず、すぐれた制作者が劇場支配人などとして存在するならば、プロデュ
ース機能を発揮する場合も多い¹¹⁾。なお、劇場だけではなく稽古場もまた演
劇を実現する現実として見逃せない。稽古場の確保は、自前の劇場をもたな
い小劇団にとっては切実な課題なのであり、公共的な稽古場の提供は演劇の
発展に大きな役割をはたすことができる。

環境要因として、観客もまた重要である¹²⁾。というより観客なしに演劇な
し、というべきだろう。観客のいない演劇はありえない。観劇し代金を支払
うだけでも、演劇活動を支援し、新たな人材を養成することにつながるの
である。演劇を支えるためには、観客層を拡大することが必要である。また、
観客は演劇にとってたんに受け身の存在ではない。観客が演劇を変えるとい
う命題さえ成立する。そして、観客数という量の変化は、当然のことながら
質の変化を伴うと思われる。

大部分の観客はいわば素人劇評家であるが、メディアによって伝えられる
劇評を読み、それをもとに演劇を評価し、また観客同士で語り合う。したが
って、演劇を実現する現実として、演劇評論の世界も見落とせない。それは
演劇をめぐる論壇であり、そこには演劇評論家たち、演劇ジャーナリストた
ちが属している。演劇を論じる人々とその世界が成立しているのである。そ
して、その周辺には素人評論家ともいべき観客がコミュニケーションを展
開する場が、ファンクラブや劇場周辺のたまり場というかたちで存在する。

10) 井上ひさし編、前掲書、所収の「劇場について」。

11) 大阪では小劇場演劇の拠点であるキタの扇町ミュージアムスクエアやミナミのウ
イングフィールドが、連続上演企画に取り組むことが多い。その意味でも扇町ミ
ュージアムスクエアが2003年春に閉館予定となったのは痛恨事である。

12) 菊川徳之助、前掲書も観客の分類などを試みている。

演劇を実現する現実にかかわる論点として、いくつか追加しておこう。まず、戯曲の生産、流通、消費についてである。演劇のためには戯曲は不可欠である。演劇という芸術は、上演されることによって完成するのであり、戯曲だけでは演劇過程は完結しない。一つの戯曲は何度も上演されることによって生命を得る。戯曲は改作されやすい表現芸術なのである。

他方で、戯曲といったいわば演劇の内的条件と対極にあるのが、社会や文化の制度的条件である。演劇に関する制度的条件、その制度を作り出し運用する人々の存在もまた、演劇を実現する現実として考えておかなければならない。もちろん、制度は制約条件というだけではなく、演劇を支え可能にする条件をも含んでいる。公立の劇場や劇団、演劇教育システムの社会的役割も重要である。

演劇を支える現実として、国際交流、文化交流についても触れておかねばならない。国内をとりまとめる組織、すなわち組織連関が形作る組織も存在している。こうした条件が整備されて演劇の国際化も実現されるのである¹³⁾。

以上が、演劇を実現する現実という第2の問題領域の論点群であった。では最後に、演劇が実現する現実という第3の問題領域を取り上げよう。

社会で演劇が上演されることによって、現実にはどのような帰結、どのような影響がもたらされているのであろうか。このような視点での社会学的分析の論点を整理するために有用なのが機能概念である¹⁴⁾。機能とは、帰結の別称であるが、そのような結果をもたらすがゆえに、その現象が社会的に成立すると見なすときに用いられる概念である。もちろん機能概念は広義には、望ましくない、社会生活上の支障となる帰結である逆機能も含むが、狭義には社会的に必要とされると見なされる帰結の場合にのみ適用される。

13) たとえば北京、ソウル、東京を舞台としたBeSeTo演劇祭など。1998年10月15日付け日本経済新聞「BeSeTo 開幕」。

14) 機能主義という立場は厳密にいうと、社会の統合ないし維持発展に貢献する場合に機能概念を限定するのであるが、本稿はその限定を緩和して機能概念を使用している。

演劇の機能についての検討は、演劇の目的を問うことでもある。それは演劇を実現する人々がもつ意図である。意図したような帰結がもたらされる場合、それは顕在的機能であるが、意図せざる帰結である潜在的機能もないわけではないし、1つの演劇が1つの目的だけをもつわけでもない。それを前提に、初歩的に目的別に演劇の分類を試みるならば、娯楽、宣伝、報道、教育や啓発、社会批判、思想表現、芸術表現、経済効果などと列举できよう。そして、これらの目的の達成が目指されるとき、演劇が実現する現実が現れる。したがって演劇がもたらす帰結は、娯楽機能、政治機能、教育機能、経済機能、そして文化機能などと整理することができる。

原初の演劇の機能が、望ましい事態を演劇として表現し、それを観客に受容させそのような事態の実現を目指すよう仕向けることであったとすれば、そのような演劇は現代でもありえよう。近代化における国民国家形成過程の中で誕生した国民演劇もおおむねこの系譜に属するし¹⁵⁾、政治的な宣伝、アジェーションを目的とする演劇が現在でもありうるとすれば、それが典型例となるだろう。

しかし、現在では演劇の主要な機能は、何よりもまず娯楽機能と言い切ることができる。歴史的に見ても、演劇が芸術ないし芸能として成立したときには、呪術的、宗教的あるいは政治的な色彩を脱却し、人々が娯楽として鑑賞する対象となっていたのではないだろうか。娯楽として鑑賞するためには、人々が現実とフィクションの境目を自覚しつつ、その表現の解釈に没入するという高度な意識作用が準備されていなければならなかった。そして、現代社会では演劇はまさに娯楽として鑑賞されているのである。娯楽が目的といっても、純粹に娯楽を目指すいわゆる商業演劇に限らないし、悲劇もまた娯楽となる。広い意味での娯楽、精神の慰安としての娯楽である。

演劇で癒されるのは観客の魂だけではない。演劇人自身もそうだ。劇作家

15) 一例として森田安一編『スイスの歴史と文化』刀水書房、1999年所収の宮下啓三「多言語の小国スイスとその文学」。

が戯曲を、自分への癒しのために、自分の存在の確認のために書くということがあるのだ。俳優たちにもその機能が作用しないわけではない。演劇という社会的な場、演劇が実現する現実の基盤には役者、俳優がいて、観客がいる。肉体的な親密性を観客は求めるが、俳優もまたライブの魅力にとりつかれることになるのである。

近代化がますます高度化している現在こそ、人間がみずからの生きる意味を問い直す機運が熟しつつあり、演劇が意味の問い直しの機能、すなわち反省的、自省的機能をもつものとして、必要不可欠なものとなっているのではないだろうか。これは広義的教育機能にかかわる。

もちろん教育機能は、狭い意味では子どもの教育にかかわるものである。演劇の楽しさを知ることが、子どもの社会化に大きく作用し、その結果、現実には作用を及ぼす¹⁶⁾。子どもだけではなく、成人した俳優もまた演劇を通じてパーソナリティ形成作用を受ける。俳優が演劇と現実を混同することによって、実際に演劇と地続きの行為を行うというのは極端な事例ではあるが、それは観客にもありうることであろう。フィクションが現実に影響を与えて、現象を発生させるということにほかならない。

演劇が実現する現実はそのこにはとどまらない。演劇が社会を変えるパワーを期待される場合もある¹⁷⁾。いわば演劇の運動的機能でもある。すなわち劇団運営自体も運動であるが、上演される演劇そのものにも運動的な意義が求められるのである。このような運動としての演劇は、舞台から警鐘を鳴らすことを目的としている。可能性ある危険な現実を先取りして舞台で表現し、観客がそれを見て、そのような可能性を未然に防止しようと動き出すという場合、演劇が運動を発生させたといえる。ただし、演劇が示す危険な現実、

16) 1998年8月6日付け日本経済新聞「児童演劇で社会を学ぶ；スウェーデンの取り組み」また、世界子供演劇祭も実施されている（1998年10月15日付け日本経済新聞「あすへの話題」）

17) 1998年7月18日付け日本経済新聞「演劇、社会を変える力に；スウェーデンの事例を採る」

たとえば暴力現象が、観客をその危険な現象の実現に向けて動かすという逆機能、いわば扇動機能も無視できない。

次に経済的機能について検討しよう。演劇の経済的機能とは、上演によって十分な収入が獲得でき、演劇にかかわる人々の経済生活が成り立つということだけではない。たとえば、「まちおこし」に有用な演劇という場合である。これは演劇を実現する現実の問題でもある。つまり、演劇を実現するために必要な設備や施設が整備され、それによって経済効果が波及する。また、劇作家や俳優たち、演劇を実現する人々が定住することによって税金や家賃収入や店の売上が増え、また、そのために住環境も改善され、犯罪発生促進環境を是正するといった波及効果が可能となる。演劇が元気であれば街が生き生きするとさえ言えるのである。これらの機能はもはや経済的機能ということだけでは片付かないだろう。前述の運動としての演劇が、行政と連携してまちおこしに協力したり、市民参加の文化イベントとして上演活動するという事例も少なくない¹⁸⁾。

最後に文化機能であるが、当の演劇が属する演劇界、演劇文化、さらにはそれを包括する文化全体への帰結がそれである。たとえば日本では60年代に顕在化し、現在では大きな流れを形成している小劇場運動を例にとるならば、それによって演劇にかかわる現実は確実に変化した。演劇の質を高め、多様性を広げ、多くの若い才能を発掘し、育成し、収容してきたのである。潜在的な負の側面としては、それがあつた種の人々を吸収することによって、他の領域への人材供給を妨げたとはいえるだろう。しかし、積極的には、演劇の質の向上が、それを包括する他の芸術文化や芸能文化に影響を与え質を高め、ひいては社会のもつ文化力全体を強化することになり、現代日本の文化の質を向上させたと言えるのではないだろうか。いわゆる文化国家の前提条件が整備されつつあると言えるのではないか。日々どこかの劇場で上演されるき

18) 井上ひさし編、前掲書に所収の「ブロードウェイについて」。扇田昭彦、前掲書、104-11頁。菊川徳之助、前掲書、141-3頁など。

わめて多数の演劇が、そのような現実を実現しているのである。

以上要約的に提示した通り、筆者はかつて演劇の社会学の全体的見取り図を描き、分析のための論点を可能な限り体系的に整理していたのである。

第2節 演劇の社会学の現在

演劇の社会学といっても、日本の社会学においてそれほどの業績が発表されているわけではない。拙稿「演劇の社会学—分析のための基本的視点」でも紹介したように、いわゆる社会学者の業績ではないが、実質的には社会的に興味深いものは多数あるのだが、実際に社会学者の作品でまとめたものといえば、鵜飼正樹『大衆演劇への旅』と、佐藤郁哉『現代演劇のフィールドワーク』しかないといっても過言ではない¹⁹⁾。前者は大衆演劇劇団でのフィールドワークノートのまとめといったもので、それ自体は興味深いものではあるが、演劇の社会的分析としてはごく限定された問題関心に導かれたものにすぎない。それに対して佐藤の著書は、社会的分析として優れたモデルともなるべき構成的骨格の明確な大作であり、演劇の社会学の水準を一挙に高めた画期的な作品である。それは1999年7月に刊行され、翌2000年11月には日経賞を受賞したことからもうかがえるように、社会学界外の広い知的世界でも十分に通用する作品なのである²⁰⁾。それでは、佐藤の達成点とはどのようなものであるのか、以下に紹介しよう。

序章「芸術と社会の不幸な出会い」を含めて、全部で7つの章から成るが、小劇場ブームから文化行政ブームへという歴史的総括の第Ⅰ部に2つの章が含まれ、そのような歴史的変化のなかでの演劇界、劇団、演劇人の動向をまとめた第Ⅱ部に3つの章が含まれ、そして最後の結論が示される第6章だけの第Ⅲ部というように、大きく3つのパートに区分され構成されている。執

19) 鵜飼正樹、前掲書。佐藤郁哉、前掲書。

20) しかしながら、佐藤、同上書に対して社会学者による検討は、管見するところ見当たらない。

筆意図はきわめて明晰であり、分析対象に対応した分析視点の設定とそれによる厚みのある分析の実践はきわめて優れたものである。現代演劇と社会の出会い是不幸であり、社会の支援が制度化されても独創性と相克するというのが基本的な視点であり、その背景をなす演劇を実現する現実について周的な分析が展開されている。

序章で出会いの諸相として佐藤が描くのは、日本社会において人々は芸術と不幸な出会いをしているということである²¹⁾。芸術は社会から遊離しており、何か特別なよそよそしいものとして存在している。芸術の社会的基盤が弱いというのが日本の特性である。しかし、90年代に公立ホールなどが次々と建設され、人々が芸術と出会う場が格段に整備され、人々と芸術の出会いに変化のきざしが現れてきたのだが、そこでもまた芸術が社会に溶け込んでいない弱点が露呈し、たとえば演劇などにはとても不適合なホールが建設されてしまっているという。こうして佐藤は、本書の出発点において芸術なかんづく現代演劇が、貧弱な社会的基盤しかもたないことを象徴的に語っているのである。

さらに序章では、次に分析フレームが紹介される²²⁾。佐藤は芸術の社会学には、解釈的アプローチと制度的アプローチがあるという。前者は芸術作品の意味解釈、作品と社会との対応や関連を解読していく方法であり、後者は芸術を創造する社会的基盤としての諸条件とくに制度的条件を分析し、その条件の変化が芸術創造の場や主体にどのような変化をもたらすかを明らかにする方法である。本書で佐藤が採用するのは、社会学的方法ともいべき後者の制度的アプローチであり、制度的アプローチによって分析を進めて行く際に、産業、組織、職業という3つの切り口が有効であると鮮明な方針を提起する²³⁾。

21) 佐藤、同上書3-9頁

22) 佐藤、同上書9-11頁

23) 佐藤、同上書11-26頁

佐藤の基本的視点は、芸術の創造は自律的に遂行されるものであるが、経済的になにもものかに依存せざるをえず、経済的に引き合うビジネス化か、支援される被助成化が必要であり、そのようななかで芸術を産業として成立させ、必要ならば組織化し、そして職業的に確立することが問われざるをえないというものである。このビジネス化、被助成化、産業化、組織化、職業化について、以後の各章で検討を加えて行く。きわめて明晰な分析視点であり、論理的に整備された見事な構成というべきであろう。

本書は芸術のなかでも現代演劇を選択し、ビジネス化、被助成化、産業化、組織化、職業化の問いに答えようとするのであるが、序章の最後で佐藤は現代演劇を選択する理由を述べている。80年代から90年代にかけて生じた芸術の制度的条件の変化は、特に現代演劇に顕著に著れるからだという。現代演劇のなかでも商業演劇をのぞく新劇と小劇場演劇が本書で主要な分析対象となる。

以上のように序章で、明確な問題設定を行い、全体の論理的構成も完全に組み上げた佐藤は、序章以後に先の5つの問いに対応した5つの章と、結論を述べる最後の1つの章を、Ⅲ部構成で整序し、順次内容豊かな分析を展開する。まず、第Ⅰ部「小劇場ブームから文化行政ブームへ」に、現代演劇の1つである小劇場演劇の歴史的展開の総括をビジネス化の成功神話と挫折というかたちで行う第1章「サクセス・ストーリーのてんまつ」と、芸術支援のための文化行政ブームと企業メセナの進展の実情を分析した第2章「新たな物語のはじまり」とを収めている。

第1章「サクセス・ストーリーのてんまつ」は、80年代に生じた小劇場ブームが、右肩上がりの観客動員を達成する幾つかの人気劇団を誕生させ、そのようなサクセス・ストーリーを生み出し、商業主義化という批判さえ浴びるほどまでになったが、その実態は商業主義と批判されるに値するほどビジネス化に成功したわけではなかったことを実証的に示している²⁴⁾。市場構造に関しても、観客層は限定されセグメント化され、市場規模は微々たるもの

で、したがって小劇場演劇は内輪受けの傾向をもち、そのような観客によって演劇が制約されるという皮肉な事態がもたらされてしまったという²⁵⁾。

佐藤は、収益性と演劇人のスタンスに注目し、小劇場ブームとよばれた時代でさえ、収益的には微々たるものであることを実証的に解明する²⁶⁾。演劇の収益性はきわめて低い。したがって「芝居で食う」ということは至難の業である。観客が満員でさえ、十分な生活費がまかなえるわけでもない。また、ポップな作風があたって満員となったからといって、演劇的には必ずしも望ましくないようだ。「ミーハー」的観客の位置づけは難しいものがある。ここにはビジネス化と芸術の相克という課題が現れる。この点で佐藤の分析は、いわゆる制作者にまで及ぶ。これは鋭い視点であり、演劇のビジネス化の問いは、演劇をまさにビジネスとして把握する制作者に及ばなければならないのであるが、制作戦略の展開と制作者の位置づけを、佐藤は明らかにしたのである²⁷⁾。

小劇場のディレンマとは、結局、継続的な演劇活動を可能にする経済的基盤、設備や道具などの確保が、小劇場特有の軽快さを捨て去ることを不可避とする点にある²⁸⁾。ビジネス化によってたとえ大量観客動員に成功したとしても、その経済的基盤は十分なものではなく、しかもその演劇活動の展開を制約されてしまうことになるというのである。ビジネス化の物語の終わりは、サクセス・ストーリーの終焉であり、ビジネス化の新たな物語のはじまりは報酬システムの転換である。佐藤は、アメリカの芸術社会学から報酬システム図式を導入し、それを参考に報酬システムを問題化し分析をすすめる新たな視野を開いた²⁹⁾。

24) 佐藤、同上書30-58頁

25) 佐藤、同上書58-72頁

26) 佐藤、同上書72-8頁

27) 佐藤、同上書79-88頁

28) 佐藤、同上書89-106頁

29) 佐藤、同上書106-16頁

次いで第2章「新たな物語のはじまり」において、被助成化の可能性の拡大ということで始まった新たな物語が明らかにされる。まず、助成の拡大が現れている事例がいくつか挙げられ、文化行政ブームと日本の芸術支援における4つの「事件」として、第1に、自治体行政の転換、第2に、新国立劇場の開場、第3に、芸術文化振興基金・アーツプラン21の創設、第4に企業メセナの進展・芸術系民間財団の誕生が示される³⁰⁾。こうして、文化国家と文化都市にふさわしいありかたが実現していくかに見えたのであるが、事態はそうではなかった。その内情といえ、文化の時代にはふさわしくない要素を包含していた。神話としての文化の時代と言わざるをえないほど、現実には文化の時代に程遠いものがあつたのである。そのような文化行政ブームの実相を、佐藤は組織論の先端的議論を使いながら、詳細に解明する。

「ストリートレベルの官僚制」すなわち現場での実際の行政は、当然ながら完全行政モデル通りには進行せず、実際には現場の行政担当者が裁量権を相当発揮している。それでも不完全ながら行政が変化して来たことは重要である。それを説明するのが「ゴミ箱モデル」であり、問題、解決策、参加者、選択の機会という4つの流れの偶発的な合流のありかたによって決定が行われるため、偶発的に思いがけない決定がなされうると説明する。また「増分主義モデル」は、過去の政策の延長線上に付け足しのように新決定が現れることを説明する。芸術文化新興基金の創設にはゴミ箱モデルが該当し、担当機関の決定には増分主義モデルが該当すると佐藤は指摘するのである³¹⁾。

無政府的組織すなわちアナーキーの組織としての政府と文化行政は、あたかも大学がそうであるかのように「目標の多様性とその優先順位のあいまいさ」「不明確な技術」「流動的な参加」という特性をもつ組織であり、それは文化ホールの建設と運営における行政決定に顕著に示される。目的のあいまいさを残したまま、思いがけない解決策として補助金と地方交付税が登場し、

30) 佐藤，同上書118－74頁

31) 佐藤，同上書174－83頁

さらにはホール事業についても、技術や知識の欠落した行政担当者が、いい加減な運営をしている例は少なくないと佐藤は辛辣な批判を展開する。さらに公立ホールの場合、その担当者の人事はきわめて流動的で、アナーキー組織の特性の一つである流動的な参加者にまさに該当する³²⁾。

佐藤は、問題はアナーキー的組織だけではないという。文化会館の運営にかかわる法的根拠の欠如がそれに加わる。佐藤が皮肉をきかせて無法状態という所以である。このあたりの佐藤の分析は実に冴え渡っている。そのような文化行政は、対症療法から根本治療への劇的転換を必要としている。ソフトの蓄積の豊かな民間への権限委譲などが不可欠なのである³³⁾。

それにしても、なぜ文化行政ブームが生じたのか。その一般的背景として佐藤は、経済のソフト化とサービス化、ないし情報化を挙げる。経済・産業構造の変化に伴う人々のライフスタイルの変化が、それに対応することを行政に要請したとあってよいだろう。しかし、それに対応するだけの力量は文化行政担当者にはなかった。文化担当部局は行政組織のなかでも周辺的な地位に置かれ、固有の政策領域も組織基盤も法律的根拠も確立できず、総合政策としての文化政策を提示することもできず、既存の政策領域の枠組みと手法が安易に適用されてしまったのである。文化行政が文化遅滞を引き起こす。蓄積のある民間がイニシアチブを取らざるを得ない所以である³⁴⁾。

ともあれ演劇が、行政や企業ないし民間団体の支援を受けることができるようになったのは事実である。そこに被助成化をめぐる問いが生まれた。行政は税金を投入するに値する芸術、演劇を自信をもって選択できるのか。芸術ないし演劇の側も、自らが支援に値する存在であると自信をもって主張できるのか。演劇の公共性が問われているのであり、行政と演劇人の説明責任が問われるのである³⁵⁾。

32) 佐藤、同上書183－98頁

33) 佐藤、同上書199－204頁

34) 佐藤、同上書204－14頁

35) 佐藤、同上書215－20頁

以上のように佐藤は、第Ⅰ部「小劇場ブームから文化行政ブームへ」において、ビジネス化にしても被助成化にしても、現代演劇の発展にとって良好とは言い難い趨勢にあることを詳細かつ明晰に示したのだが、それでもそのような条件下で、演劇人、劇団、演劇界は苦闘せざるを得ないという現実がある。したがって佐藤は次に、その鋭い分析の矛先を演劇を担う諸主体に向けるのである。第Ⅱ部「演劇界の誕生・演劇人の誕生」がそれである。そこに第3章から第5章までが収められている。

第3章「演劇界の誕生」では、新国立劇場の芸術監督、演劇部門の芸術監督の人選問題を材料に、「タコツボ」としての演劇界がとらえられる。井上ひさし『紙屋町桜ホテル』がこけら落としの演目であったが、それこそ日本現代演劇の問題を総括するものであったとし、芸術監督人選問題の経緯が総括され、「演劇界」まともりの悪さがそこで示されることが完膚無きまでに暴露されている。まさに日本文化の特性でさえある「国内的鎖国」状況をもたらすタコツボとしての演劇界であり、新劇も小劇場もひっくるめてそのようなであると佐藤は指摘する³⁶⁾。

そのような演劇界の社会学的分析の視点として、佐藤は演劇界の3つの顔を設定する。すなわち、劇壇（芸術界）、政治的闘争の場、業界である。劇壇（芸術界）とは、コミュニケーションの場、いわゆる公共性の場が成立していて初めて存在しうるものだが、日本ではその基盤となる演劇文化が未成熟であり、まさにタコツボ集合体でしかありえなかったのである。次に、政治的闘争の場としては、日本の近代演劇、現代演劇が左翼の文化と密接な関連のもとで育ったこともあり、激烈な闘争と分裂の歴史をもっているため、ここでも到底、統合体としての演劇界などは望むべくもなかった。そして最後に業界であるが、共通の経済的利害に基づき、芸術創造上の問題や政治的問題には触れないことを原則として初めて、演劇界はかろうじてある程度の

36) 佐藤、同上書224－30頁

統一性を確保できてきたのである。後の情報誌『ぴあ』誕生にも匹敵するほどの影響力を演劇界にもった観客組織の誕生と存続が、タコソボ化のなかでかろうじて演劇界の統一性を支えたのである。それでも業界団体としての新劇団協議会には、小劇場はわずかししか加入していなかった³⁷⁾。

このように実質的に演劇村と言いやうのない演劇界を、言葉の本当の意味での演劇界へと変貌させたのが、国内的鎖国を打ち破る「大きな風」としての公的助成の量的質的拡大であった。行政は交渉主体としての統括団体を求めたので、業界団体の再生と誕生が促進された。新劇団協議会から社団法人日本劇団協議会へと1992年に発展を見せ、演劇人会議も、1996年に個人を中心に発足した。演劇人会議は演劇人としての主体的立場での事業展開を企図しており、シンクタンクとしても機能することが目指された。さらに日本劇作家協会が、劇作家という職能を中心にした加盟団体として1993年に発足し、演劇界を重層的複合的に組織化する動きが本格化したのであった³⁸⁾。

この点についても、佐藤は組織分析に優れた能力を発揮している³⁹⁾。芸術助成の拡大というトレンドを、ポール・ディマジオの概念を借りて、「組織フィールド」の構造化（ストラクチュレイション）と総括し、「組織フィールド」において団体間の相互作用が増加し、情報が増加し、中心一周縁構造が出現し、さらには共通のフィールドとしてのイデオロギーが発達するという理論的命題を確定している。その際に、佐藤は日米比較を忘れず、日米の相違を、日本における劇団制の存在と職能別分化の低さに求める。確かに劇団制というある程度固定的で閉鎖的な小集団が活動し、劇団内部で各種職能が未分化のまま共同体的に果たされている日本では、劇団の枠を超えた活動や、職能分化による効率的活動には限界が生じる。

さらに佐藤は、演劇界再構築のためのクリティカル・マス、すなわち資源

37) 佐藤，同上書230－50頁

38) 佐藤，同上書251－71頁

39) 佐藤，同上書272－77頁

量の臨界点という概念を提示する⁴⁰⁾。ダイナミックな文化生産を持続的に可能にする制度のありかたが求められるのである。これは優れた問題設定であり、現代演劇の実現に向けて資源の相互媒介的動員過程が展開されるための条件の整備という視点が明確化されている。もちろん、その場合でも、演劇人の主体的な意思や目標の形成が不可欠であることを、佐藤は指摘する。

演劇界について以上のように、ほぼ完璧な分析を遂行した佐藤は、次に第4章「劇団制のゆらぎとオルタナティブの模索」で、劇団の組織論を展開する。まず近代日本の演劇史を概観し、演劇生産を担う組織集団が直面する問題と、それに対応しての変化を分析しようとするのである。

日本の新劇史は、いわば劇団造反史であった。劇団は創設され、発展し、そして分裂する。中心人物は劇作家で演出家で主演俳優でもある。人間関係によって離合集散が生じることが多く、また、反体制イデオロギーゆえの激しい対立によってそれが激化した。それこそ、演劇界のまよりの悪さの主要原因であった⁴¹⁾。

佐藤は劇団とは何かに答えるに際しても、やはり優れた組織分析を展開している⁴²⁾。まず3つの演劇生産システムが指摘される。劇団システム、地域劇場システム、ブロードウェイ・システムの3つである。次に組織化のディレンマに言及する。すなわち、劇団組織は4つの顔をもっているという。経営組織、運動体・組合、共同体・互助組織、教育機関の4つである。どの顔を示すかは特定されず、場合に応じて多様な現れを示す。そのため組織アイデンティティの拡散が生じざるをえない。多元的組織アイデンティティの功罪と佐藤が表現するのがそれだ⁴³⁾。組織の顔を使い分けることが、アイデンティティを拡散させてしまい、結局は適切な対応ができなくなったというのである。

40) 佐藤、同上書277－82頁

41) 佐藤、同上書284－87頁

42) 佐藤、同上書294－312頁

43) 佐藤、同上書312－320頁

小劇団の場合はむしろ共同体的、互助組織的な特性を強く示すために、一貫した劇団の性格を提示することできたのであるが、それもある程度成功してくると、やはりアイデンティティ拡散、組織矛盾におちいることになる。かといって一貫性に執着すると時代の流れに適応したときは鮮やかな認識表現を可能にするが、時代が変わるとたちまち適応性を失ってしまうことになると、佐藤はきわめて正確に、小劇団のオルタナティブとその限界を指摘している。結局のところ、劇団群雄割拠、タコソボ的状况においては、劇団アイデンティティは拡散せざるをえなかったのであった⁴⁴⁾。

前述の劇団制の限界を突破するプロデュース公演の増加と劇場専属劇団の誕生が、新たな可能性を開いた⁴⁵⁾。新たな演劇生産システムの模索が開始され、多様化が生じ始めたのである。それは閉鎖性の乗り越えの道筋の発見であった。プロデュース公演は劇団の閉鎖性を越えた交流を可能にし、劇場専属劇団は安定的活動を可能にした。こうしてジャンル横断的な公演企画が増加してきた。そして、このような変化の背景にある社会的・文化的条件として佐藤は、つぎのような分析を示す⁴⁶⁾。

政治と演劇の関係の変化、すなわち演劇の非政治化や演劇人の気質の非政治化とならんで、組織環境の変容としての観客市場の一般化と芸術助成の拡充という構造的要因がある。市場環境、助成環境の変化と佐藤は明確に表現する。しかし、問題点の指摘も佐藤は忘れない。広義の演劇生産システムの不備、スタッフの養成すなわち人材育成のための教育制度の欠如、継続作業とプロデュース公演の問題、俳優養成とスタンダードの問題、報酬システム変容の兆候とその問題などである。

第5章「演劇人の誕生」で、佐藤がまず指摘するのが、日本の現代演劇はその起源からしてアマチュア性をもたざるをえなかったということである⁴⁷⁾。

44) 佐藤、同上書314－8頁

45) 佐藤、同上書320－8頁

46) 佐藤、同上書329－40頁

47) 佐藤、同上書342－45頁

アマチュアとは職業というに足る収入を得ることができず、卓越した専門的知識や技術を有することができず、そして組織的に利害を主張し擁護することができないということである。それでも、新劇はある程度の「職業化」をなしとげた。戦後日本の映画やテレビの発展で副業が増え収入増につながったことが、かろうじて職業化を実現させたとも言えよう。

現代演劇の構造転換のなかで、プロ化の展望が開けるに至った。プロ化の3つの意味として、佐藤はプロ化のサブプロセスを分析し、職業化、専門化、専門職化を導出する⁴⁸⁾。このあたりの手際は実に見事であり、この枠組みは各種の専門的職業人の分析にも応用できるものだ。演劇人としての職業化が可能となり、ある程度の専門化を演劇人が達成しえたとしても、専門職として社会的に確固たる地位と役割を遂行しうるかということ、ことはそれほど簡単ではない。専門職として「プロフェッショナル・コントロール」を可能にするためには、職能団体の存在が不可欠であるが、日本における職能団体の位置づけは曖昧である。前述のように日本では劇団制は確固たる存在となっているが、演劇界ないし演劇人の職能団体は微々たる存在にすぎなかったのであった⁴⁹⁾。

佐藤は、演劇人の専門職化の可能性がようやく現れて来た現状を確認するやいなや、そこに孕まれる危険性を指摘することを忘れない。本書の問題設定が、制度と芸術の相克にあるため、専門職化という制度化の指摘とともに、専門職化の落とし穴を指摘せざるをえないのである。それは、クラフト化、組合主義、職能間の生態学的バランス、副次的職能の専門性という項目にまとめられる⁵⁰⁾。このあたりの佐藤の分析もまた透徹している。

まずクラフト化とは、様式化、定型化であり、クラフト化の罫とは、様式や発想の縮小再生産のことである。次に組合主義とは、芸術表現とは無関係

48) 佐藤，同上書345－50頁

49) 佐藤，同上書361－71頁

50) 佐藤，同上書375－86頁

な、あるいはそれを阻害しかねない利害を主張する傾向である。そして職能間の生態学的バランスとは、演劇が多様な職種、職能の集合体であることから要請される、バランスの不可避性である。特定職種だけが専門職化による利害を主張しても、また相互に主張しあっても、演劇は成立しなくなる。最後に副次的職能の専門性とは、演劇評論家や演劇ジャーナリスト、チケット流通業者、広告代理店業者、文化行政担当官などのプロ化の問題である。すでに第1節で、演劇を実現する現実の見取り図を概括的に提示したが、佐藤のこの行き届いた視野の広がりには圧倒的であり、社会学的分析の模範となるものといえよう。

こうして演劇人の専門職化の問題を網羅的かつ微細に検討した上で、佐藤はさらに「芸術の専門職化」のパラドックスに言及するのを忘れない⁵¹⁾。制度化された、換言すれば制度的に保証され安定した職業人となった芸術家の芸術創造とは、いかにもパラドクシカルではないか、と。筆者から見ればこれはいまだ制度的悪条件下で苦闘する演劇人には苛酷な問いであると思えるが、佐藤は自らの基本的な問題設定にあくまで忠実であり、一貫してこの問題に答えようとする。したがって第Ⅲ部「文化産業システムの可能性」が置かれざるをえず、それを構成するのが第6章「結論—制度化と独創性のディレンマを越えて」である。

芸術の制度的基盤に見られる「ねじれ」と歪みが、芸術界、政治、教育制度、市場の諸領域にわたって摘発され批判される⁵²⁾。制度化と独創性のディレンマが、佐藤の根本的な問題設定であり、このあたりの佐藤の論述は、これまでの鮮やかな社会学的分析の精彩を急速に失う⁵³⁾。芸術の制度的自律性の問題は、佐藤によって極端な立場が設定され、その中間は何かという探究がなされる。最初の問題設定に拘束された図式的発想に陥ってしまっている

51) 佐藤，同上書387－91頁

52) 佐藤，同上書410－13頁

53) 佐藤，同上書413－6頁

のである。芸術の絶対的自律性でもなく芸術の社会拘束性でもなく、芸術が相対的な自律性をもちうるときこそ、芸術の創造力を生かされると結論づけるが、架空の問い、架空の解答というべきであろう。現代演劇に対する佐藤の採点は厳しいが、しかし本当に現代演劇のフィールドはそのような評価されるものとどまるだけなのか。制度化という条件下での芸術創造の実態こそ、フィールドワーク的に把握されなければならない。

ともあれ佐藤は、最後に文化産業システムの可能性が追究されるべきだというまっとうな提案を行う⁵⁴⁾。文化産業システムと報酬システムが確立され、文化産業セクター間の分業関係の調整がうまくいくなれば、芸術創造に良好な作用を及ぼす可能性を孕んだ条件が整備されることになろう。しかし佐藤は、条件整備が芸術の独創性を危うくするといった危惧を表明し、それをこの優れた作品の貧弱な結論にしまっているのである。しかし、これは本書作製上の構成的制約に由来するものであり、この結論部の弱点がその前提となる優れた社会学的分析の価値をいささかも揺るがすことはない。

以上が、佐藤郁哉『現代演劇のフィールドワーク』の概要である。実に内容豊かであり、今後の演劇の社会学の展開のための基盤が準備されたといえよう。2000年に日経賞が授けられた際の審査員コメントでも、「問題の性格、それへのアプローチ、そしてそれらの伝え方（文体）が見事に共鳴しあう」「迫力に富む優れた作品」であり「質的調査のまさしく見本とでもいうべきもの」と激賞され、「現代演劇の事例分析をいわば望遠鏡にして、芸術生産の制度化の問題を、産業、組織、職業という3つの切り口から理論的にも重層的に分析」した作品と高く評価されている⁵⁵⁾。また、1999年の出版直後には例えば朝日の書評では、「日本の現代演劇を社会学的な手法で分析した類例のない試み」、「専門的な学術書であるにとどまらず、知られざる演劇界の実態を明かした迫真のレポート」であり、「いかにして演劇を社会的に制度

54) 佐藤，同上書416－24頁

55) 2000年11月3日付け日本経済新聞「日経賞」。

化していくか。文化の社会経済基盤を考える視点を与えてくれる」ものと位置づけている⁵⁶⁾。本節で紹介したように、たしかにこれらの高い評価に値するのは間違いない。しかし、演劇の社会学の展開を目指す立場からすると、結論部の弱点も含めて、そこにいくつかの問題点を見出さざるをえない。第3節でそれを明示し、その克服の方向を探究し、今後の演劇の社会学の展開の方向を探りたい。

第3節 演劇の社会学の展開に向けて

佐藤の『現代演劇のフィールドワーク』が、優れた業績であることは、前節で示した通りである。演劇を実現する現実についての社会的分析の実践例であり、分析のための有効性をもつ枠組みや視点を豊富に提供してくれる。その迫力は圧倒的であり、まさに社会的分析の白眉である。たんなる印象批評、根拠曖昧な意味解釈にとどまることなく、演劇を実現する社会的基盤を、まさに社会的に探究している。しかし、それが達成した水準を評価しつつも、今後の演劇の社会学の展開のために克服すべき問題点が孕まれていることを見逃すことはできない。ここではその問題点を4つの論点、すなわち問題領域の限定、アプローチの限定、問題設定の限定、方法の限定に絞り検討を加えることによって、それらを克服し演劇の社会学の展開をはかる方向性を開示しよう。

第1に、問題領域の限定である。佐藤の『現代演劇のフィールドワーク』は、演劇の社会学の問題領域の設定としては不十分であると言わざるをえない。第1節で示したように、演劇の社会学は大きく3つの問題領域をもつ。端的に言えば、演劇に反映する現実、演劇を実現する現実、演劇が実現する現実ということになる。佐藤の業績は、現代演劇を実現する現実、すなわち演劇を生産する諸主体とその活動、およびその諸条件についての圧倒的に優

56) 1999年8月29日つけ朝日新聞「書評欄」。

れた社会学的分析であるが、問題領域的には演劇を実現する現実にとどまっている。もちろん、佐藤がこの点において批判されるべきかという点、『現代演劇のフィールドワーク』の執筆意図が、演劇の社会学の体系的展開にないのであれば批判されることはないだろう。実際、佐藤は演劇の社会学の全体像を示そうという意図も、そのような全体像の中で『現代演劇のフィールドワーク』をどう位置づけるかについてもまったく言及していない。もともと佐藤には演劇の社会学の体系的展開の意図はないのである。したがって、そのような佐藤の基本的姿勢から出発するならば、この点について佐藤は一切批判される筋合いはない。しかし、演劇の社会学の展開を目指す筆者の立場からは、佐藤の業績が優れたものであるだけに、今後の演劇の社会学の可能性が限定的に把握されしめることを危惧し、あえてこのような批判を第1の問題点として提起したい。

ここで社会学的分析の焦点とは何かという議論が不可欠となる。現代社会学は専門分化した諸領域から成立しており、社会学とは何かに答えるのはきわめて困難になっている。実のところ、佐藤が演劇界や劇団や演劇人の分析において活用した職業化、専門化、専門職化という視点は、まさに社会学界や大学や社会学者にも適用されうるものである⁵⁷⁾。主として大学に職を得た多くの社会学者の存在は、たしかに職業化の成功を示しており、また日本社会学会を初めとする各種社会学会、関連学会の発展は専門職化としても一定の達成点にあると言えよう。しかし、ひるがえって専門化に値するものが社会学ないし社会学者にあるかと問うならば、社会学者と称する人々が本当に社会学者の名に値するか、社会学とはどのような学問なのかという深刻な問いに行き当たらざるを得ない。たんに社会学という名を冠せられた学会や学部や学科に所属しているから、社会学者と自称他称されるにすぎず、社会学

57) 2002年5月26日に京都光華女子大で開催された第53回関西社会学会大会第1シンポジウムにおいて、この段落と同様の主旨の報告「社会学の経営」を行った。『第53回関西社会学会大会報告要旨』、68頁。

とは何かを真剣に問うことなく⁵⁸⁾、狭い問題領域で経験的に習い覚えた方法でいわゆる専門的業績を発表し、大学の授業においても学生相手にきわめて偏った知識や視点を誰にも批判的に検証されともなく展開しているのが、多くの社会学者の日常ではないだろうか。専門化の確立に向けて、社会学的分析の基本方針が提示されねばならない。

私見では、社会学的分析の焦点は、問題解決と意味解読にあり、いずれの場合も対象となる現象に解決あるいは解読すべき課題が見出され、問題解決の場合はその実情、その原因や要因、それがもたらすであろう帰結、そして問題解決にむけての対策といった基本構成にしたがって分析が行われ、意味解読の場合は、その現象の内容、そこに反映している社会的現実、それを実現する社会的現実、そしてそれが帰結する社会的現実といった基本的構成にしたがって分析が行われる。社会学が蓄積してきた大量の知識は、これらの分析に動員されるべきものとして位置づけられ活用される。演劇の社会学の場合は、第1節で提示したように、文化現象の意味解読の社会学として基本的に構想されるのであり、その細部においては問題解決の視点も併用されよう。すなわち、どのような分析対象が選択されるにせよ、焦点となるべきは問題解決と意味解読なのであり、現代演劇も例外ではない。したがって、演劇の社会学は3つの問題領域を備えているべきなのである。

演劇の生産を支える制度的条件すなわち行政やメセナ、演劇を生産する諸主体すなわち劇団や演劇人、そしてそれらが形成する演劇界などについて、何度も繰り返すように、佐藤はきわめて優れた分析を展開している。それらは演劇を実現する現実としてきわめて重要なものである。第1節で提示した演劇を実現する現実という問題領域に属する論点は、佐藤によってほぼ網羅され、しかもその分析の実践は前節で紹介したように実に鮮やかであり、今後の演劇の社会学が有効に活用しうる財産となっている。以上を前提とした

58) 近年に刊行された東大出版会あるいは岩波書店の社会学講座の類いでもこの点はそれほど明確ではない。

上で、演劇の社会学の問題領域の欠落をここで指摘しているのは、社会的分析の焦点としての意味解読において、対象となる現象に反映している社会的現実、それを実現する社会的現実、それが実現する社会的現実という3つの問題領域が不可欠であると筆者が考えるからにはほかならないのはもちろんだが、さらにこの論点が次に検討する第2の批判点と密接に絡まり合っているからでもある。

第2の批判点は、佐藤が解釈的と制度的というアプローチを区分し、社会的分析の視点として制度的条件の分析を選択していることがある⁵⁹⁾。たしかに、演劇の社会学において佐藤のいう制度的分析は、演劇を実現する現実のありかたという主要問題領域を対象にしたものであることは間違いない。筆者は制度という名称はここでは狭すぎるのではないかと考えるが、佐藤は制度概念によって演劇を実現する現実を構成する諸主体とその活動、およびその諸条件を包括的に対象化しているのである。

他方で、解釈的アプローチは、佐藤によって芸術社会学のなかで、芸術作品の意味内容を解釈し、芸術家の個人史やそこに反映する現実をあきらかにする非社会的アプローチとして位置づけられている。しかしながら、第1節で明示したように、それこそ演劇に反映する現実として演劇の社会学の主要領域の1つを構成するものへの接近法なのである。もちろん、佐藤は『現代演劇のフィールドワーク』においては、制度的アプローチを採用するという自己限定をしているので、これまた第1の問題点と同様に、佐藤への批判としては成立しないと思われるかもしれない。しかしそうではなく、たんに選択の問題といてすますことはできないのである。

佐藤は芸術の生産の場のフィールドワークを目指していた。芸術が創造される場、それを構成する諸主体、それが当初のフィールドワークの課題であったようだ⁶⁰⁾。それが『現代演劇のフィールドワーク』をまとめる最終段階

59) 佐藤, 前掲書, 1999年, 9-11頁。

60) 佐藤, 前掲書, 2002年, 110-126頁。

で、次に第3の問題点として挙げる芸術の創造と制度的条件との相克というきわめて限定的な視点ないし問題設定を採用したため、制度的条件の分析に焦点が移り、本来の課題であったと思われる芸術創造の社会学という、いわば解釈的アプローチを必要とする実践が切り捨てられたしまったと思われるのである。解釈的アプローチはたんに芸術作品の意味を解説し、社会的要因との対応性や関連性を明らかにするだけのものでない。まさに、芸術創造の場において活動する諸主体の意味表現、意味解釈のダイナミックスを明らかにする方法でもある。制度的悪条件下においてさえ、多くの演劇人が個人的、集合的に現実と取り組みながら意味表現と意味解釈を繰り返し、積み重ねている。そのような本来の意図を佐藤が捨てざるをえなかったのは、次に挙げる第3の問題点と密接に関連している。

すなわち第3に指摘されるべきは、制度的条件と芸術創造の相克という佐藤の問題設定がもたらす限界である。第2節で紹介したように、佐藤は現代演劇とくにいわゆる小劇場演劇の歴史的展開を、小劇場ブームの到来、そして終焉として総括している。それと重なりながら演劇創造を助成する行政の動きや、企業のメセナ活動の登場があるというように、佐藤は現代演劇の70年代後半から90年代前半に至る20年間の歴史を総括する。そして、被助成化という条件下での演劇界、劇団、演劇人の動向を分析し、制度的条件の整備が芸術創造にもたらすと思われる危険性を指摘する。

佐藤はそのような視点の選択を自覚的に行っているもので、これまた批判に値しないと思われるかもしれないが、実はこの問題設定は演劇の社会学の展開にとってあまり適切なものとは言えない。たしかに、そのような問題設定が『現代演劇のフィールドワーク』を一見したところ明晰な構成的内容に仕上げているのは間違いないのだが、同時にそこに潜在している豊かな分析の展開可能性が閉じられてしまっている。歴史の総括においても、行政や企業の助成活動の影響の分析においても、演劇界や劇団や演劇人の直面している問題の把握と問題の克服の方向性の探究においても、すべてが制度と芸術の

相克という視点から、きわめて限定的に総括されることになってしまっているのである。

演劇は現実を映す鏡であり、その意味で鏡としての芸術である。すぐれた鏡であるためには、演劇創造の制度的条件を整備しなければならず、実際80年代以降の日本ではその可能性が出現したことは、佐藤が精密に論じてきたことであった。したがって、そのようなまだ不十分ではあるが整備されつつある条件下で、どのような付加的条件があれば、あるいは主体的要因が準備されれば、すぐれた創造が可能となるのか、いや、現にいくつか実際にすぐれた創造が行われているのはなぜか、といったところに分析の焦点を合わせるべきところであったが、制度と芸術の相克という視点に問題を限定することによって、佐藤はそのような方向を排除してしまったのである。

第4に、以上に指摘した問題点とも重なるが、『現代演劇のフィールドワーク』では、まさにフィールドワークの本来の持ち味がいかされていないと指摘せねばならない。フィールドワークについて、本稿で参照しているもの以外にも、暴走族の民族誌やフィールドワークの技法論の著作もある佐藤に対して⁶¹⁾、そのような批判を行うのは身の程知らずというべきではあるが、少なくとも『現代演劇のフィールドワーク』では、フィールドワーク本来の問題関心がずれてしまったのではないか。佐藤の優れた分析は、実はフィールドワークを必要としないものであると言わざるをえない。佐藤は実際にある劇団の制作の現場にも数多く立ち会い経験を重ね、多くの演劇人にもインタヴューしているようであり、フィールドワークが行われていないどころか十分に実践されている⁶²⁾。しかし、その成果自体は作品には生かされていないのではないか。すべてが制度と芸術との相克問題に絞り込まれてしまい、制度的悪条件下で苦闘しつつ、演劇創造に携わる諸個人・諸集団の生き生き

61) 佐藤郁哉『暴走族のエスノグラフィー』新曜社、1984年。同『ヤンキー・暴走族・社会人』新曜社、1985年。同『フィールドワーク』新曜社、1992年。

62) 佐藤、前掲書、2002年、121-2頁。

とした活動が、作品には消え去ってしまっているのではないか。

佐藤の業績が圧倒的なパワーを発揮していることを確認しつつも、佐藤が把握した演劇界の実態が、いわば上澄みの部分だけをあつかい、演劇にかかわる裾野部分を構成する実に多数の人々への共感を欠落させているのではないかという感が強い。厳しい条件下で、演劇に取り組む人々や組織が直面する諸問題、それらが生み出す意味世界など、それこそがフィールドワークで把握されねばならないのではないか。

実のところ、現代演劇という分析対象は、そこに生きている当事者自身が、多数の内容豊かな記述や説明を大量に産出しているという特色をもつのであり、佐藤が以前取り組んだ暴走族とはそこが絶対的に異なるのである。暴走族自身は、自らは分析する力に欠けるか、分析したり表現したりする機会に欠ける。そのような欲求や意図をもたないのが普通であろう。したがって佐藤がそれをフィールドワークし、社会学的分析としてまとめあげることはきわめて大きな価値がある。しかし、現代演劇の場合、第1節で示したように、すでに当事者や演劇評論家や演劇ジャーナリストたちの実質的なフィールドワークが存在しているため、佐藤が行ったフィールドワークの成果にはそれほど新味は出せないのである。新味を出すためには、制度と芸術との相克という問題設定で、いわば外在的な分析に焦点を移さざるをえなかったと思われる。『現代演劇のフィールドワーク』は実のところ、フィールドワークとして優れているのではなく、その膨大な資料の探索と明晰な分析によって卓越しているのである。たしかに資料の解説、分析にフィールドワーク体験はおおいに助けになっていると思われるが、少なくとも『現代演劇のフィールドワーク』においてはフィールドワークという方法それ自体は生かされていないという意味で、方法が限定されてしまったということになろう。

すでに述べたように、この当たりの事情は、佐藤の新著『フィールドワークの技法』にうかがうことができる。これもまた佐藤の優れた著作であり、社会学的分析を実践する者の必読書であるが、そこで佐藤は『現代演劇のフ

ィールドワーク』をまとめる過程を率直に自己分析しており、大幅な「仕切り直し」すなわち問題設定の変更があったケースとして位置づけている。当初、社会や文化の枠組みを変化させうる芸術の力について解明したいという問題意識が、長期にわたるフィールドワークにもかかわらずまとめることができず、敗因分析レポートまで書いて自己分析した結果、ようやく本稿第2節で紹介したような問題設定に基づく構成を獲得できたというのである。この問題設定の変更にこそ、『現代演劇のフィールドワーク』の成功と、それと裏腹の筆者の指摘する前述の問題点の原因があると思われる。佐藤は現代演劇のフィールドワークとして、綿密な準備作業と多数のインタビューを実践しており、それも佐藤のすぐれた達成点を支えているのは事実であるが、同時にそれが当初の「芸術の力」を解明する方向では生かされていないと言わねばならないのである。

以上のように、佐藤の優れた業績に対して、問題領域の限定、アプローチの限定、問題設定の限定、方法の限定という4つの問題点を指摘した。繰り返すが、これらの限定があったからこそ『現代演劇のフィールドワーク』は、明晰な分析を展開し論理的一貫性をもった構成によって卓越した業績となったのである。しかし、同時に演劇の社会学はそのような限定にとらわれることなく展開して行かねばならない。佐藤の達成点を確認しつつも、それを乗り越えて行かねばならないというのはそういう意味においてなのである。

お わ り に

はじめにでも述べたように、本稿は筆者が企図している演劇の社会学の展開の出発点をなすものである。ここで提示された方向で、とくに関西の演劇状況をフィールドとしつつ、演劇の社会的分析の一層の展開をはかりたい。最後にその方向性を要約的に提示しておこう。

第1に、分析の対象となる問題領域とその諸論点は、かたよりなく全体的な視野において取り上げていきたい。演劇に反映する現実、演劇を実現する

現実、演劇が実現する現実という主要領域は、いかなる文化の社会的分析におけると同様、演劇の社会学にも不可欠なのである。

第2に、分析の方法ないしアプローチは、確かに社会学においては制度的なものの適合性が高いのは確かではあるが、問題領域をかたよりなく取り上げ、演劇というフィールドから十分に成果を汲み尽くすためには、演劇それ自体の内容分析と、そこに反映する社会的現実の分析を進めねばならない。

第3に、分析の根底に置かれるべき問題設定は、制度化すなわちビジネス化および被助成化と芸術的な独創性のディレンマという、ある意味では演劇人にとってきわめて苛酷な問題設定ではなく、むしろ悪条件下にもかかわらず演劇が実現されている状況、それを可能とする客観的および主体的諸条件こそが追究されるべきなのであろう。

第4に、分析のデータ収集法としてのフィールドワークについて、演劇を対象にする場合は、それがきわめて優れたインフォーマントの多い特殊な分野であることを忘れてはならず、さらに言うならば演劇という文化的生産自体も、社会的分析同様、というより場合によってははるかに透徹した現実分析を包含するものであることを忘れてはならないのである。

バブル崩壊後の経済不況は悪化の一途をたどり、メセナの支え手である企業から支援の余裕を奪い、扇町ミュージアムや近鉄劇場の閉鎖予定に示されるように、演劇を実現する条件を低下させつつある関西演劇状況であるが、演劇活性化の願いをもこめて、以上の方向で演劇の社会学の展開に今後も取り組んでいきたい。

The Development in the Sociology of Drama (1)

Kouji MIYAMOTO

This paper aims to show basic directions for the development in the sociology of drama, in particular, Japanese modern drama.

First, three main areas in the sociology of drama are depicted systematically on the basis of my paper “The Sociology of Drama”. Readers will be able to get the proper perspective for the sociology of drama.

Second, based on examination of Sato, Ikuya, *Fieldwork of the Modern Drama*, recent achievements of the Japanese sociology of drama are investigated. It is very excellent work, because it founds the analytical frameworks by use of which agents, agencies, and institutional conditions of Japanese modern drama can be analysed enoughly.

Third, discussing four faults found in Sato’s book, this paper searches some directions for the developments in the sociology of drama. Four faults are found in Sato’s selection of area, approach, issue and method. I will write a series of papers by following these directions, while observing Kansai situation of drama.

Key words: Sociolgy of Drama, Japanese Modern Drama